

Tanja Michalsky

Hic est mundi punctus et materia gloriae nostrae

Der Blick auf die Landschaft als Komplement ihrer kartographischen Eroberung

Auf mittelalterlichen Weltkarten endete die Welt dort, wo die Schriftquellen und die von ihnen verbürgte Wahrheit versiegtten.¹ Die Funktion dieser Karten, von denen als prominentes Beispiel die Ebstorfer Weltkarte herausgegriffen sei (Abb. 1)², war bekanntlich weniger, die Erde geographisch zu beschreiben, als sie als Schöpfung Gottes und Ausdruck der von ihm installierten Ordnung zu zeigen. Demzufolge enthielten sie neben Ortsangaben vor allem auch Angaben über Ereignisse der Heilsgeschichte, und ihr Repräsentationssystem war ganz darauf ausgerichtet, historische und geographische Daten zu verbinden, verschiedene Räume und Zeiten zu einem symbolischen Ganzen zu vereinen. An den Grenzen ihrer topographischen und heilsgeschichtlichen Beschreibung erschienen gemäß dem Verfahren, das Fremde auszugrenzen, monströse Fabelwesen, die das Unbekannte und Geheimnisvolle personifizierten.³ In einem höchst

1 Vgl. Anna Dorothee van den Brincken, *Fines Terrae. Die Enden der Erde und der vierte Kontinent auf mittelalterlichen Weltkarten* (MGH Schriften 36), Hannover 1992; Herma Kliege, *Weltbild und Darstellungspraxis hochmittelalterlicher Weltkarten*, Münster 1991; Marcia Kupfer, »Medieval world maps: embedded images, interpretative frames«, in: *word & image* 10 (1994), S. 262-288.

2 Mit 12,74 m² ist die Ebstorfer Karte die größte aus dem Mittelalter bekannte Weltkarte; 1830 wurde sie im Kloster Ebstorf entdeckt, 1943 verbrannte sie, ist aber in Faksimiles überliefert. Als geistiger Urheber gilt Gervasius von Tilbury mit seinem Werk von 1214/15 »Liber de miraculis mundi«. Probleme der Datierung (heute meist Ende 13. Jh.) sind in den Unterschieden von Schrift und Malerei begründet: Die jüngste Schrift ist 1223-34 datierbar. Aus der Hervorhebung von Ebstorf auf der Karte selbst ist zu schließen, daß sie auch für das Kloster angefertigt wurde. Siehe: Anna-Dorothee von den Brincken, »Mappa mundi und Chronographia«, in: *Deutsches Archiv des Mittelalters* 24 (1968), S. 118-186; Hartmut Kugler (Hg.), *Ein Weltbild vor Kolumbus – die Ebstorfer Weltkarte*, Weinheim 1991.

3 Vgl. dazu Stephen Greenblatt, *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*, Berlin 1998² (zuerst: *Marvelous Possessions*, Oxford 1991); bes. Kap. 2 und 3 zu den Beschreibungen von Mandeville und Kolumbus; Lorrain Daston u. Katherine Park, *Wonders and the Order of Nature 1150 – 1750*, New York 1998, Kap. I »The Topography of Wonder«, zu den Monstern an den Rändern der Welt insb. S. 25, 51 ff und 64 ff. Zur Verarbeitung der

groben historischen Raster beschrieben, fransten die Ränder der ehemals form-schön, weil rein symbolisch durch das Erdenrund begrenzten Karten durch die Entdeckungsfahrten und die damit einhergehende sogenannte ›wissenschaftliche‹ Kartographie aus, welche insbesondere am Ende des 15. Jahrhunderts einen zuvor ungeahnten Aufschwung nahm.⁴ Immer neue Gebiete wurden nicht nur faktisch entdeckt, und das heißt von europäischen Reisenden betreten und als ›Neue Welt‹ mit Maßstäben der ›alten‹ betrachtet, sondern politisch wie kartographisch einem stetig wachsenden und zugleich enger geknüpften Netz einverleibt, durch dessen Maschen kaum noch ein Element zu schlüpfen schien – sei es an den Rändern oder im genau vermessenen Innern. Deutlicher Ausdruck davon sind Kartenkompendien wie das *Theatrum Orbis terrarum*, das Abraham Ortelius seit 1570 in ständig verbesserten Ausgaben veröffentlichte (Abb. 2).⁵ Obwohl die Kartographie, wie in vielen jüngeren Studien herausgearbeitet wurde⁶, keineswegs immer objektiv und nach strengen Kriterien wirklichkeitsabbildend ist, sondern ein ebenso von Intentionen und Konventionen geprägtes Medium ist wie etwa die Chorographie – also die Wiedergabe der Ansicht eines Landstriches⁷ –, galt sie in der Zeit ihrer Wiederentdeckung durch die ständige Verbesserung der Meß- und Projektionstechniken (und selbstredend auch heu-

spätmittelalterlichen Kontakte mit Asien im geographischen Weltbild siehe Felicitas Schmie-der, *Europa und die Fremden. Die Mongolen im Urteil des Abendlandes vom 13. bis in das 15. Jahrhundert*, Sigmaringen 1994, Kap. IV.3, S. 285-322.

- 4 Der Aufschwung der Kartographie hängt u. a. selbstredend mit der sogenannten ›Entdeckung der Neuen Welt‹ zusammen, siehe dazu *Circa 1492. Art in the Age of Exploration*, Katalog der Ausstellung in der National Gallery in Washington 1991; *Amerika. Das Bild der Neuen Welt*. Katalog der Ausstellung in München, München 1992; Hildegard Frübis, *Die Wirklichkeit des Fremden. Die Darstellung der Neuen Welt im 16. Jahrhundert*, Berlin 1995; Folker E. Reichert, »Die Erfindung Amerikas durch die Kartographie«, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 78 (1996), S. 115-143 mit ält. Lit.
- 5 Vgl. zu den verschiedenen Ausgaben und ihren Kartenquellen Peter H. Meurer, »*Fontes Cartographici Orteliani*«. Das »*Theatrum Orbis Terrarum*« von Abraham Ortelius und seine Kartenquellen, Weinheim 1991.
- 6 Geoff King, *Mapping Reality. An exploration of Cultural Cartographies*, New York 1996, Kap. I »The Map that Precedes the Territory«; Jerry Brotton, *Trading Territories. Mapping the Early Modern World*, London 1997; ein kurzer Überblick bei Richard Hoppe-Sailer, »Auf der Suche nach dem rechten Weg. Kartographie und die Wahrnehmung der Welt«, in: Paolo Bianchi u. Sabine Folie (Hgg.), *Atlas mapping*, Wien 1997, S. 201-220; Daniel Dorling u. David Fairbairn, *Mapping. Ways of Representing the World*, London 1997.
- 7 Vgl. zur Begriffsunterscheidung Lucia Nuti, »Mapping Places: Chorography and Vision in the Renaissance«, in: Denis Cosgrove (Hg.), *Mappings*, London 1999, S. 90-108; Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Göttingen 2000, S. 50 ff.

te noch) als exakte Methode der Beschreibung, die für Geheimnisse keinen Platz ließ oder sie in die sprichwörtlich gewordenen »weißen Flecken« verwandelte.

Mein Beitrag beschäftigt sich mit der Frage, welche Rolle in diesem Prozeß der durch Aufzeichnung visuell vermittelten Weltanverwandlung der Landschaftsmalerei zukam, die ebenfalls im 16. Jahrhundert aufblühte und daher häufig in dem bereits erwähnten kulturgeschichtlichen Kontext von Entdeckung und Weltbeschreibung verhandelt wird. Ist sie tatsächlich nur eine andere Form der Darstellung, die sich ebenfalls aus dem Bestreben nach erfassender Welterkundung erklären läßt, oder übernimmt sie nicht vielmehr eine der Kartographie komplementäre Funktion und findet ihre Erklärung somit in der Ausdifferenzierung der Medien? – Obgleich sich diese Frage selbstredend nicht auf wenigen Seiten beantworten läßt, möchte ich anhand einiger Bildbeispiele für die These plädieren, daß der Landschaftsmalerei (verstanden als jener Gattung von Malerei, die Natur tatsächlich zu ihrem bevorzugten Gegenstand macht) im wechselseitigen Austausch mit der kartographischen Erfassung der Welt eine weitere Aufgabe zuwächst – die Aufgabe nämlich, jenes Geheimnis darzustellen, das der Natur trotz aller immer exakter werdenden Kartographie nicht zu entreißen ist, und das heißt, jenes Geheimnis ästhetisch erfahrbar zu machen, das in der Deutung und Bedeutung von Natur für den in sie hineingeworfenen Menschen begründet liegt.

Landschaftsmalerei läßt sich meines Erachtens in jenem Kontext verorten, den Burkhard Gladigow 1999 in seinem Aufsatz »Vom Naturgeheimnis zum Welträtsel« entworfen hat, wo er formulierte:

Mit unterschiedlichen metaphorischen Codierungen oder ikonographischen Schemata wird seit der Renaissance das Geheimnis von Natur und Welt umgestaltet von einem ›willkürlichen, entlarvbaren‹ zu einem ›selbstreferentiellen, kommunikativ unzerstörbaren Geheimnis‹ über das dann potentiell universaler Sinn generiert wird.⁸

In der Landschaftsmalerei der Frühen Neuzeit wird, anders ausgedrückt, ein erster Schritt hin zu jener Einsicht unternommen, daß das Naturgeheimnis letztlich die »grundsätzliche Deutungsbedürftigkeit von Welt« einschließt, daß es mehrere Weltversionen gibt, die durch Wissenssysteme voneinander getrennt werden, wobei im Umgang mit diesem ›Geheimnis‹ Professionalisierungsansprüche an die Deutenden gestellt werden.⁹ Die von der früheren Renaissance-For-

⁸ Burkhard Gladigow, »Vom Naturgeheimnis zum Welträtsel«, in: Aleida u. Jan Assmann (Hgg.), *Geheimnis und Neugierde*, München 1999, S. 77-97, hier S. 80.

⁹ Ebd. S. 94.

schung manchmal voreilig beschworene, individuelle Selbst- und Welterkenntnis entspricht damit dennoch keiner aufgeklärten Sicht auf die Welt, die den individuellen Geist am Werke sieht. Sie visualisiert vielmehr mit den Mitteln einer neuen Bildästhetik die christliche Vorstellung einer Emanation des Göttlichen in der Welt, so wie sie dem Menschen erscheint. Und gerade auf den letzten Nebensatz muß der Akzent gelegt werden, denn konträr zum Zeichensystem einer jeden Karte beschäftigt sich die Landschaftsmalerei mit der Erscheinung der Welt für den Menschen und nicht mit ihrer abstrakten Meßbarkeit, die das ausschlaggebende Kriterium ist, um eine Karte von einer Ansicht sowie auch einer Aufsicht eines Landstriches zu unterscheiden.

Methodisch muß diese These, die einigen Hauptwerken der Landschaftsmalerei einen epistemologischen Hintergrund zubilligt, an den drei grundlegenden Komplexen ihrer Medialität, Historizität und Rezeption erprobt werden. An dieser Stelle sollen (die Darstellung des kulturhistorischen Modells, dem die Landschaftsmalerei einzuschreiben ist, vernachlässigend) Antworten auf zwei Fragen versucht werden:

1) Kartographie und Landschaftsmalerei sind selbstverständlich unterschiedliche Bildmedien, die andere Funktionen erfüllen und ihre je eigene Geschichte haben.¹⁰ Dessen eingedenk ist die Tautologie zu umgehen, der Landschaftsmalerei eine Eigenschaft zuzuerkennen, die sie als fiktiv imaginierendes Medium ohnehin hat. Kurz: woran läßt sich festmachen, daß das Bild einer Landschaft tatsächlich deren Erscheinung thematisiert und sie nicht ganz einfach ihrem Darstellungsmodus gemäß abbildet?

2) Welchem konkreten historischen Kontext gehören die Landschaftsbilder der Frühen Neuzeit an, bzw. welches Reflexionsniveau darf bei Auftraggebern und Künstlern vorausgesetzt werden?

zu 1) Kartographie hat schon immer den Anspruch erhoben, ein objektives Bild der Welt zu zeigen – gerade weil ihr Zeichensystem ein konventionelles ist und sie deswegen die in einem sogenannten objektiven Verfahren (sei es dem der Schriftauslegung oder dem der Messung) erhobenen Daten in einem System verarbeiten kann, das sich ausdrücklich über den individuellen menschli-

¹⁰ Für die Verwischung der Grenzen gibt es sowohl im Zeichensystem der frühen Karten als auch in der Genre-Malerei des 17. Jhs. viele Beispiele, die davon zeugen, daß die medial bedingten Möglichkeiten bewußt reflektiert wurden. Prominentestes Beispiel ist die ›Malkunst‹ von Vermeer in Wien, siehe dazu Daniel Arasse, *Vermeers Ambition*, Dresden 1996 (zuerst *L'ambition de Vermeer*, Paris 1993), S. 87-117 mit Lit., zur Karte S. 96-108. Vgl. auch Bärbel Hedinger, *Karten in Bildern. Zur Ikonographie der Wandkarte in holländischen Interieurgemälden des 17. Jahrhunderts*, Hildesheim 1986.

chen Blick erhebt.¹¹ Kartographie übernimmt in ihrer Darstellung nur die per Definition relevanten Daten und bietet dadurch ein Aufschreibesystem, das Exaktheit zu vermitteln vorgibt. Dies ließe sich gerade an der späteren Entwicklung der Kartographie, die zu immer stärkeren Abstraktionen neigte, aufzeigen.¹² Die verschiedenen Typen von Karten erklären sich aus ihrer Funktion, die von der Ordnung der gesamten Welt nach christlichen Maßstäben (wie auf der Ebstorfer Weltkarte) über die praktische Orientierung an Küstenverläufen (wie auf den Portolanen seit dem späten Mittelalter) und über die Vermessung des eigenen Herrschaftsbereiches [wie etwa auf dem gesüdeten Holzstich Europas, den Martin Waldseemüller 1520 für Kaiser Karl V. anfertigte (Abb. 3)¹³], bis hin zu den modernen Wetterkarten unserer Fernsender reichen (Abb. 4), die in ihrer Kombination aus exakter Berechnung von beobachteten Daten und der aus der Prospektive resultierenden Ungewißheit ein eigenes lohnendes Thema wären.¹⁴ Das Zeichensystem ›Karte‹ suggerierte und suggeriert noch heute, daß sie den Gegenstand, den sie zeigt, erfaßt hat, daß er ›entdeckt‹ ist und Geheimnisse, selbst wenn es sie noch geben sollte, mit seinen Mitteln bezeichnen, sie integrieren und damit vorerst bannen kann.

Malerei und zumal Landschaftsmalerei hat sich erst ganz langsam einen Platz in der Hierarchie von ernstgenommener Beschreibung der Welt erkämpfen müssen. Ihre vielfältigen Funktionen lagen in anderen Bereichen, die im weite-

- 11 Die Literatur zur Kartographie und ihrer theoretischen und kulturhistorischen Fundierung wächst beständig. Für den hier betrachteten Zusammenhang seien lediglich herausragende jüngere Beiträge genannt, denen die ältere Literatur zu entnehmen ist: Brotton (wie Anm. 5), King (wie Anm. 5), David Woodward (Hg.), *Art and Cartography*, Chicago u. London 1987; J. B. Harley, »Deconstructing the Map«, in: Trevor J. Barnes u. James S. Duncan (Hgg.), *Writing Worlds. Discourse, Text & Metaphor in the Representation of Landscape*, London 1992, S. 231-247; Jeremy Black, *Maps and History. Constructing Images of the Past*, New Haven 1997; Denis Cosgrove (Hg.) *Mappings*, London 1999.
- 12 So etwa die sogenannten thematischen und statistischen Karten der digitalen Atlanten.
- 13 106,7 x 140,7 cm, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum; siehe *Kaiser Karl V. (1550-1558) Macht und Ohnmacht Europas*, Kat. Ausst. Kunst- und Ausstellungshalle der BRD Bonn, Bonn 2000, Kat. Nr. 64, S. 149, mit Lit.
- 14 Die Karten der Fernseh-Wettervorhersage wurden meines Wissens bislang nicht Gegenstand bild-wissenschaftlicher Untersuchung, obgleich an ihnen in besonderer Weise abzulesen ist, wie sehr Grafik und Animation zwar vorgeblich der Anschaulichkeit und dem Verständnis dienen, sie zugleich jedoch das Medium der Computeranimation ausreizen, um die verbreitete Vorstellung von Wissenschaftlichkeit als Informationsfülle mit einer Vorstellung von Anschaulichkeit zu verbinden, die sich (wie etwa beim Zeichentrick-»Flug« über Deutschland in den *Tagesthemen*) weit von der tatsächlichen individuellen Anschauung entfernt hat. Zur Verwendung von Karten in amerikanischen Fernsehnachrichten siehe Mark Monmonier, *Maps with the News. The Development of American Journalistic Cartography*, Chicago 1989.

sten Sinne sowohl im sakralen wie profanen Bereich auf der Repräsentation, also auf der Vergegenwärtigung von Abwesendem beruhte. Oft beschrieben wurde jener Prozeß, in dem die Landschaft in Bildern unterschiedlicher Gattungen, vom Altarbild über die Historie bis hin zum Porträt seit dem 15. Jahrhundert einen immer größeren Raum und damit auch höheren Stellenwert erhielt.¹⁵ Stichwortartig sei erinnert an den politisch motivierten Blick auf das eigene Territorium in den Fresken Ambrogio Lorenzettis im Palazzo Pubblico zu Siena 1338 – 1340 (Abb. 5)¹⁶, den Ausblick auf eine fiktive Weltlandschaft in van Eycks *Madonna des Kanzlers Rolin* (von ca. 1435, Abb. 6), der die Schönheit der Welt ins Bild holt, um sie dort der religiös motivierten Kontemplation unterzuordnen¹⁷, Giovanni Bellinis *Franziskus* in der Frick-Collection von ca. 1485, ein Werk, das sich aus der topischen Naturzuwendung des Heiligen erklärt¹⁸, Giorgiones *Fête Champêtre* von ca. 1510 (Abb. 7), dessen Thema sich aus dem neuerwachten Interesse an der arkadischen Landschaft¹⁹, also einem bereits vergangenen poetischen Idyll herleitet; und natürlich die Landschaften Joachim Patiniers, die seit Reindert Falkenburgs Untersuchung als Andachtsbilder der Passion Christi verstanden werden müssen²⁰, welche im Gang durch den minutiös wiedergegeben

15 Zur Geschichte der Landschaftsmalerei siehe die einschlägigen Werke: Kenneth Clark, *Landscape into art*, London 1949; Götz Pochat, *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin u. New York 1973; Erich Steingraber, *Zweitausend Jahre europäische Landschaftsmalerei*, München 1985; die informative Quellensammlung, die Werner Busch herausgegeben und eingeleitet hat, *Landschaftsmalerei* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 3), Berlin 1997. Der zuletzt vorgelegte Versuch eines Überblicks von Norbert Schneider (*Geschichte der Landschaftsmalerei vom Spätmittelalter bis zur Romantik*, Darmstadt 1999) verschleift viele der älteren Erklärungsversuche und beschränkt den eigenen Blickwinkel auf den mit der Entdeckung der Landschaft einhergehenden Verlust von Sinnpotentialen in der Natur.

16 Dazu: Jutta Feldges, *Landschaft als topographisches Porträt. Der Wiederbeginn der europäischen Landschaftsmalerei in Siena*, Bern 1980; vgl. die hervorragenden Abbildungen in Enrico Castelnuovo (Hg.), *Il Buon Governo*, Milano 1995.

17 Vgl. dazu Christiane Kruse u. Felix Thürlemann (Hgg.), *Porträt – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*, Tübingen 1999.

18 Vgl.: Rona Goffen, *Giovanni Bellini*, New Haven u. London 1989, S. 110 ff; Anchise Tempestini, *Giovanni Bellini*, Milano 1997, S. 112–114, 206.

19 Vgl. David Rosand, »Giorgione, Venice, and the Pastoral Vision«, in: Ders. / Robert C. Cafritz / Lawrence Gowing, *Places of Delight. The Pastoral Landscape*, Washington 1988, S. 21–81; John Dixon Hunt, *The Pastoral Landscape*, Hannover u. London 1992; Christiane L. Jost-Gaugier, »The Mute Poetry of the 'Fête Champêtre': Titian's Memorial to Giorgione«, in: *Gazette des Beaux Arts* 141 (1999), S. 1–13, mit ält. Lit. zum Bild.

20 Reindert L. Falkenburg, *Joachim Patinir. Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life*, Amsterdam/Philadelphia 1988.

Raum nachempfunden werden kann – und die Reihe der vieldiskutierten Bilder ließe sich noch um einiges verlängern. Das Bindeglied all dieser Darstellungen, die in jedem Überblick zur Landschaftsmalerei genannt werden, ist der Umstand, daß Natur hier insofern realitätsgetreu wiedergegeben wird, als sie nicht auf Symbole beschränkt bleibt, sondern wiedererkennbar zumindest Versatzstücke der vorfindbaren Natur abbildet und zusammensetzt. Die Funktion dieser Ansichten von Natur lässt sich meist klar bestimmen, und sie bleibt anderen Intentionen untergeordnet, so daß die italienische (und zu dieser Zeit einzig relevante) Kunsttheorie ihnen keinen anderen Status als den des *parergon*, also des schönen Beiwerks, zubilligt.²¹ Theorie und Praxis müssen nicht übereinstimmen – meist hinkt die Theorie hinterher, und insofern bleibt es ein Problem des Interpretens, festzumachen, wann, in welchen Werken und warum Landschaft und Natur nicht mehr nur als Kulisse oder Zeichen irdischer Natur verwendet, sondern selbst zum bildwürdigen Thema wurden. Offensichtlich bedurfte es aber eines längeren Prozesses und neuer Impulse wie jenen der Kartographie, bis es dazu kam, wengleich die Landschaftsmalerei auch dann Medium einer impliziten, versteckten Botschaft blieb, die in ihre ästhetische Struktur verwoben war. Was damit gemeint ist, läßt sich insbesondere an den Werken Pieter Bruegels zeigen, von denen hier die *Elster auf dem Galgen* in Darmstadt von 1568 (Abb. 8) herausgegriffen sei, weil in diesem Spätwerk die Reflexionen über die Erfahrung von Welt besonders weit vorangetrieben sind²²:

Dieses lediglich 45,6 x 50,8 cm große Ölgemälde ist trotz des auf den ersten Blick sofort einnehmenden stupenden Ausblicks auf eine weite von Bergzügen gerahmte Flußebene durch ein kompliziertes innerbildliches Rahmensystem geprägt: Kaum zu übersehen ist zunächst der zentral positionierte, vom Wetter verzogene Galgen, der einer »normalen« Aufstellung zuwiderlaufend, mit seiner oberen Latte selbst auf die Landschaft zu verweisen scheint, während seine beiden Masten bildparallel auf einem kleinen Hügel angebracht sind. Unter ihm tanzen (einem niederländischen Sprichwort gemäß) die Bauern »an den Galgen« und werden sich folglich aus Unachtsamkeit um Kopf und Kragen brin-

21 Vgl. Creighton Gilbert, »On Subject and Not-Subject«, in: *Art Bulletin* 36 (1952), S. 202-216. Dazu zuletzt: Karen Hope Goodchild, *Towards an Italian Renaissance Theory of Landscape*, PhD University of Virginia, Ann Arbor 1998. Grundlegend Ernst H. Gombrich, »The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape«, in: *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, London 1966 (zuerst in: *Gazette des Beaux Arts*, 6. Reihe 41 [1950], S. 335-360).

22 Zum Bild siehe Robert Genaille, »La pie sur le gibet«, in: *Rérelations artistiques entre les pays-bas et l'Italie à la Renaissance. Études dédiées à Suzanne Sulzberger*, Brüssel 1980, S. 143-152; Roger H. Marijnissen, *Bruegel. Het volledig oeuvre*, Antwerpen 1988 (Ins Italienische übersetzt, Mailand 1990) S. 371-373, mit Lit.

gen. Ihnen zur Seite gestellt sind zwei durch ihre farbenprächtige Kleidung hervorgehobene Bürger, die in überspitzt imponierender Körpersprache ihren Blick auf die Landschaft zum Ausdruck bringen. Gleich hinter ihnen sitzt im dunklen Gebüsch einer der in der niederländischen Malerei dieser Zeit häufiger anzutreffenden *Kacker*, der sich offensichtlich wenig um das ganze Geschehen um ihn herum kümmert. Seine Figur ist durch die dunkle, wenig differenzierte Farbgebung ganz jener äußeren Rahmung angepaßt, die das Panorama für uns, die Betrachter des gesamten Bildes, zurechtlegt. Meines Erachtens dienen diese sowohl formal wie narrativ begründeten Rahmungen genau dazu, den Landschaftsprospekt als einen jeweils neu zu rahmenden zu demonstrieren, und der heute teilweise inflationär gebrauchte Begriff des ›framings‹ ist hier deswegen angebracht, weil er das Thema des Bildes nicht nur im übertragenen Sinne trifft²³: Von außen nach innen beschrieben, gibt es zunächst den von zierlichen Bäumen gesäumten Bildrahmen, der uns einen privilegierten Überblick erlaubt, während er den ihm angehörenden Figuren nicht vergönnt ist – sodann gibt es jene nur zu erahnende Perspektive, die die beiden bildinternen Bürger im Blick auf die Landschaft einnehmen – und zuletzt, aber bildzentral, ist es ein kulturell und gesellschaftlich verantworteter Rahmen, der Galgen nämlich, der weltliche Macht und Vergänglichkeit zugleich in Erinnerung ruft. Es scheint daher nicht zu weit gegriffen, in dieser Auffächerung der Perspektiven einen Hinweis darauf zu sehen, daß die Welt als Erscheinung zu begreifen ist, die sich, je nachdem durch welche Brille, welchen Rahmen, welches Vorwissen auch immer man sie betrachtet, entsprechend unterschiedlich offenbart. Der Clou des Bildes besteht für den gebildeten Betrachter darin, daß er nicht nur die übergeordnete Perspektive auf die Welt einnehmen kann, sondern daß er sich zudem der Erkenntnis erfreuen kann, die Variabilität der Perspektiven und der in ihnen intentional zu Bewußtsein kommenden Welten zu erkennen. Und um es noch einmal zu betonen – genau darin liegt eine den Karten komplementär zur Seite gestellte Funktion von Welterkenntnis, die sich nicht in der Beschreibung des Gegenstandes erschöpft, sondern seine durch die Perspektive bedingte Erscheinung vor Augen führt. Pieter Bruegel gelingt es darüber hinaus, die Polyperspektivität nicht nur durch bildinterne Betrachter anzudeuten, sondern durch die Komposition einen derartigen Sog in den Mittel- und Hintergrund des Bildes anzulegen, daß die Betrachter gezwungen werden, zwischen Fern-

23 Vgl. zur Rahmung von Landschaft (vornehmlich durch Fenster bzw. fingierte Rahmen) die Überlegungen von Victor Stoichita, *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998, S. 50-61.

und Nahsicht abzuwechseln und ihre eigene labile Position durch die Vergewisserung des Rahmens zu stabilisieren, so daß dieser fast unentwegt präsent bleibt.

Zu 2) Selbstredend sind die Werke der Landschaftsmalerei nicht als homogene Gruppe zu betrachten, und viele Bilder wären heillos überinterpretiert, würde man sie mit erkenntnistheoretischen Fragestellungen, wie den oben angemerkt, konfrontieren.²⁴ Auftraggeber, Hängungskontext etc. sind in jedem Fall zu prüfen, denn viele Landschaftsdarstellungen dienten nur der Dekoration²⁵ oder auch der Demonstration von Macht in den entsprechenden Regierungspalästen. Bilder wie das gerade besprochene von Pieter Bruegel sind jedoch in einem Kreis außerordentlich gebildeter Humanisten zu verorten, denen die hier angedachte Interpretation auch vom Standpunkt ihres Stoizismus auf Anhiob sehr viel einleuchtender erscheinen mußte als einem modernen Betrachter.²⁶ Bekanntermaßen war Pieter Bruegel mit Abraham Ortelius, dem bereits erwähnten Herausgeber des modernsten Atlaswerkes seiner Zeit, gut befreundet²⁷, und die Reflexion über die Erfassung der Welt in diversen Medien darf infolgedessen vorausgesetzt werden, zumal Ortelius Bruegel explizit als einen Maler lobt, in dessen Werken man immer mehr erkenne, als gemalt sei.²⁸ Da das Problem aber in schriftlichen Dokumenten der Zeit nur selten verhandelt wird, soll die

24 Zuletzt wies Walter S. Gibson darauf hin, daß der von Zeitgenossen erlebte und in Stichwerken reproduzierte Reiz der niederländischen Landschaft nicht unterschätzt werden dürfe, siehe *Pleasant Places. The Rustic Landscape from Bruegel to Ruisdael*, Berkeley/Los Angeles/London 2000.

25 Leon Battista Alberti etwa empfiehlt in »De re aedificatoria« in der Mitte des 15. Jhs., Darstellungen des Landlebens an heiteren Orten wie Gärten anzubringen; siehe Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Theuer, Wien/Leipzig 1912, Buch 9, Kap. 4, S. 486.

26 Vgl. Justus Müller Hofstede: »Zur Interpretation von Bruegels Landschaft. Ästhetischer Landschaftsbegriff und Stoische Weltbetrachtung«, in: Otto von Simson, Matthias Winner (Hgg.): *Pieter Bruegel und seine Welt. Ein Colloquium des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin und dem Kupferstichkabinett*, Berlin 1979, S. 73-142.

27 A. E. Popham, »Pieter Bruegel and Abraham Ortelius«, in: *Burlington Magazine* 59 (1931), S. 184-188 und Jan Muylle, »Pieter Bruegel en Abraham Ortelius. Bijdrage tot de literaire receptie von Pieter Bruegels werk«, in: Maurice Smeyers (Hg.): *Archivum artis lovaniense. Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden, opgedragen aan Prof. Em. Dr. J.K. Steppe*, Louvain 1981, S. 319-337.

28 Zum Versuch der Charakterisierung von Bruegels Kunst durch Ortelius in seinem »Album amicorum« siehe Tanja Michalsky, »Imitation und Imagination. Die Landschaft Pieter Bruegels im Blick der Humanisten«, in: Hartmut Laufhütte (Hg.), *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, (9. Treffen des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Barockforschung, 30. Juli – 2. August 1997), Wiesbaden 2000, S. 383-405.

neue Sensibilisierung für Möglichkeiten und Grenzen der menschlichen Erkenntnis zuletzt noch einmal mit der Deutung eines Kupferstiches vom Ende des 16. Jahrhunderts herausgearbeitet werden (Abb. 9)²⁹:

Mit der sokratischen Devise »Nosce te ipsum« – also: »Erkenne dich selbst!« – ist die sogenannte »Welt unter Narrenkappe« überschrieben. Sie führt damit bewußt ein altbekanntes Motiv weiter, das sich verwandt schon in Sebastian Brants »Narrenschiff« findet, wo es als eine der vielen menschlichen Torheiten vorgestellt wird, anstelle seiner selbst die Welt mit Hilfe der Wissenschaft begreifen zu wollen.³⁰ Der Holzschnitt bei Brant (Abb. 10), in dem ein Narr – dem Schöpfergott gleich – das Universum mit dem Zirkel zu vermessen sucht, gehört zu Kapitel 66 mit der sprechenden Überschrift »Alle Länder erforschen wollen« und dort heißt es nach der Aufzählung biblischer und historischer Personen, die die Welt erkundet haben:

Ist auch die Kunst [im Sinne von Wissenschaft] gewiß und wahr,
 So ist das doch ein großer Narr,
 Der es im Sinn wägt so geringe,
 Daß er will wissen fremde Dinge
 Und die erkennen eigentlich
 Und kann doch nicht erkennen sich,
 Denkt auch nicht, wie er sich belehre.

...

Viel haben erkundet fremdes Land,
 Von denen keiner sich selbst erkannt.³¹

²⁹ Vgl. zu dem Stich, der auf Jean de Guermont zurückgeht: Gudrun Escher, Kat. Nr. 50, in: Stefanie Poley (Hg.), *Unter der Maske des Narren*, Stuttgart 1981, S. 56 f.; *Illustrierte Flugblätter aus den Jahrhunderten der Reformation und der Glaubenskämpfe*. Kat. Ausst. Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburg 1983, Kat. Nr. 135, S. 276 f.; Jürgen Döring: »Weltkugel und Landkarte als Motive«, in: Gerhard Langemeyer u. a. (Hgg.), *Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, Hannover u. a. 1985, S. 221-237, bes. S. 221 f.; Rainer Schoch, »Die Welt unter der Narrenkappe«, in: *Focus Behaim Globus*. Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 1992/93, Bd. 2, Kat. Nr. 2.34, S. 679 f.; David Turnbull, *Maps are territories. Science is an atlas*, Geelong, Victoria 1989 spricht bei einer französischen Variante des Stichts (Abb. 1.1.) von »Court Jester with a mind as a map«, S. 1; Richard Helgerson, »The folly of Maps and Modernity«, in: Andrew Gordon und Bernhard Klein (Hgg.), *Literature, Mapping and the Poetics of Space in Early Modern Britain*, London 2001. Ihm sei an dieser Stelle für die Überlassung des unpublizierten Manuskriptes gedankt.

³⁰ Sebastian Brant, *Das Narrenschiff* (Basel 1494), übertragen von H. A. Junghans, durchgesehen und mit Anmerkungen sowie einem Nachwort neu hg. v. Hans Joachim Mähl, Stuttgart 1998.

³¹ Zit. nach Mähl (wie Anm. 30) S. 241.

Die Opposition ist klar und deutlich. Text und Bild prangern die ›Vermessenheit‹ wissenschaftlichen Tuns an. Während in der Illustration Sebastian Brants von 1494 aber noch das Messen des Unermeßlichen die Torheit bezeichnet, wird das Blatt vom Ende des 16. Jahrhunderts vom Kopf des Toren selbst, beziehungsweise von seiner Kappe beherrscht, und an jener Stelle, wo man zu Recht das Gesicht vermuten würde, prangt die aktualisierte Weltkarte aus Ortelius' *Theatrum orbis terrarum* von 1587.³² Die Karte konnte an die Stelle des Meßinstrumentes treten, weil sie als zeichnerisches Produkt der Vermessung bereits zu deren Symbol geworden war. Viel wichtiger jedoch ist die Tatsache, daß sich diese Karte nicht in den Händen des Narren befindet, sondern daß sie sein Gesicht ersetzt. ›Gesicht‹ ist hierbei sehr wohl in beiderlei Wortsinn zu verstehen, denn das Irritierende an der Darstellung ist ja nicht nur, daß wir anstelle von Gesichtszügen eine Karte sehen, sondern insbesondere, daß der Sehsinn, also der Blick des augenlosen Narrs selbst außer Kraft gesetzt ist, verblendet von der Weltkarte, die – so aktuell sie auch sein mag – den individuellen Blick auf die Welt und auf sich selbst nicht zu ersetzen vermag. Es gilt dabei zu unterstreichen, daß diese Lesart nicht einfach als ›modern‹ abgetan werden kann, wie es Helgerson zuletzt explizit getan hat.³³ Die in der Literatur gängige und von ihm erneut ausgeführte Deutung der Darstellung als »Torheit der Welt«³⁴, die selbstverständlich ein beliebtes Thema der zeitgenössischen Literatur war, soll dabei gar nicht grundlegend in Frage gestellt werden, der Akzent bei diesem Narrenkopf ist jedoch verschoben. Bezeichnend ist nämlich, daß die Welt gerade nicht als Globus oder kreisrunder Kosmos dargestellt ist, daß sie auch nicht als ›normal‹ genutzte Karte an der Wand, auf dem Tisch oder in den Händen eines Narren gezeigt wird³⁵, sondern daß sie höchst suggestiv das Gesicht ersetzt. Wäre es dem Inventor des Stiches nur darum gegangen, die Macht der Narrheit über die Welt zum Ausdruck zu bringen, so hätte er, wie in unzähligen allegorischen Bildern der Zeit³⁶, die Sphaira als Zeichen der ›Verkehrten Welt‹ nur auf den

32 Zur Aktualisierung des Narrenkopfes mit den jeweils neuen Karten aus Ortelius' Atlas siehe Helgerson (wie Anm. 29).

33 Helgerson (wie Anm. 29) spricht sich ausdrücklich dagegen aus: »But early modern viewers would have seen something quite different«.

34 Vgl. Escher 1981 (wie Anm. 29); Döring 1984 (wie Anm. 29); Werner Mezger, *Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur*, Konstanz 1991, S. 72-74.

35 Zu Darstellungen der verwerflichen ›Frau Welt‹ mit Karte oder Globus vgl. Eddi de Jongh, »Vermommingen van Vrouw Wereld in de 17de eeuw«, in: *Album Amicorum J.G. van Gelder*, Den Haag 1973, S. 198-206.

36 Vgl. etwa Pieter Bruegel: *Niederländische Sprichwörter*. Berlin, Staatliche Museen preußischer Kulturbesitz.

Kopf stellen – oder sie mit einer Narrenkappe überziehen müssen. Stattdessen steht im Mittelpunkt unseres Blattes aber der Narr selbst. Er ist ganz nah an den Bildrand herangerückt und körperlich derart präsent, daß die Betrachter (moderne wie zeitgenössische) sich der Irritation des ›blinden Blickes‹ nicht erwehren können und konnten. Die Weltkarte im Kopf, die ja zunächst umständlich in die Fläche projiziert werden mußte, um die Kugelgestalt der Erde repräsentieren zu können, ist ganz offensichtlich kein beliebiges Zeichen für die Welt als solche, sondern ein Zeichen dafür, wie Zeitgenossen sich ein Bild von der Welt machen – ein Bild, das sie dann folglich auch in ihrem Kopf mit sich herumtragen.

Sowohl dies als auch das sinnlose Streben nach weltlicher Macht thematisieren ebenfalls die Inschriften: Davon, daß das kartographische ›Weltbild‹ ein vergängliches ist, kündigt die Inschrift *TERRA AUSTRALIA NONDUM COGNITA* auf der Karte selbst. Davon, daß Karten nicht der Erkenntnis, sondern der weltlichen Macht dienen³⁷, kündigt die Inschrift oberhalb der Karte, wo es heißt: »Dies ist der kleine Raum der Welt und der Stoff unseres Ruhms, dies ist der Sitz, hier bringen wir Ehrungen hervor; hier bringen wir Reiche in Bewegung, hier begehren wir Macht, hier wird das menschliche Geschlecht in Unruhe gebracht / hier veranstalten wir auch Bürgerkriege.«³⁸ Die ständig wiederholten Worte »hic est punctus ..., hic sedes« etc. weisen ebenfalls eindeutig darauf hin, daß hier, also im Kopf, die Welt entsteht, auf die der Narr keinen Blick mehr werfen kann, weil er von einem vorgefertigten Kartenbild verstellt ist. Kaum deutlicher als in dieser ausdrücklichen Verblendung des Narren durch die Karte kann der notwendige Rückbezug auf die menschliche Selbsterkenntnis und die aus ihr gewonnene Perspektive eingefordert werden. Nicht die Welt als solche ist nährisch, sondern jener Mensch, der glaubt, sie durch ein Kartenbild bereits erfaßt zu haben. Die Darstellung des Narren ist angelegt wie ein Spiegelbild, das dem

37 Methodische Überlegungen zum Zusammenhang von Karte und Machtanspruch bei David Buisseret (Hg.), *Monarchs, ministers and maps. The Emergence of Cartography as a Tool of Government in Early Modern Europe*, Chicago-London 1992; John Pickels, »Texts, Hermeneutics and Propaganda Maps«, in: Trevor J. Barnes und James S. Duncan (Hgg.), *Writing Worlds. discourse, text & metaphor in the representation of landscape*, London 1992, S. 193-230; Zur Einzeichnung von Grenzen siehe James R. Akerman, »The Structuring of Political Territory in Early Printed Atlases«, in: *Imago Mundi* 47 (1995), S. 138-154.

38 »Hic est mundi punctus et materia gloriae nostrae, hic sedes, hic honores gerimus, hic exeremus imperia, hic opes cupimus, hic tumultuatur humanum genus, hic instauramus bella, etiam civilia. Plin.« Die ungewöhnliche Formulierung »punctus« anstelle von »punctum« betont (seit Cicero) die Herkunft des Wortes von »pungo« (stechen), um die Kleinheit dieses ›Punktes‹ herauszustreichen.

Gespiegelten nichts über ihn selbst mitteilt, sondern nur über die Dummheit, dem Spiegel die falsche Frage nach Selbsterkenntnis gestellt zu haben. Die Adressaten des Kupferstiches aber konnten sich, darin den Adressaten von Bruegels *Elster auf dem Galgen* vergleichbar, zumindest der Erkenntnis sicher sein, daß die Welt sich nur demjenigen wirklich erschließt, der eine eigene Perspektive entwirft und dabei zugleich reflektiert: »hic est mundi punctus ...«.

Abstract

The Early Modern boom of landscape painting and cartography is based on two historical phenomena: a growing interest in nature and the need to inscribe the newly discovered land into the political grid system. My essay argues that outstanding works of Netherlandish landscape painting can be understood as a complement to scientific cartography. In Netherlandish landscape painting we can observe how descriptions of nature are transformed into landscape painting which is concerned about how nature appears to human beings and what it signifies for them.

In Pieter Bruegel's *Magpie on a Gallow* and in an anonymous 16th century satirical engraving (the *Fool's Cap Map*) which argues for the necessity of perspectivizing knowledge about the world by self-knowledge, we can study the artists' awareness of different modes of knowledge and different forms of their representation.



Abbildung 1: *Ebstorfer Weltkarte*

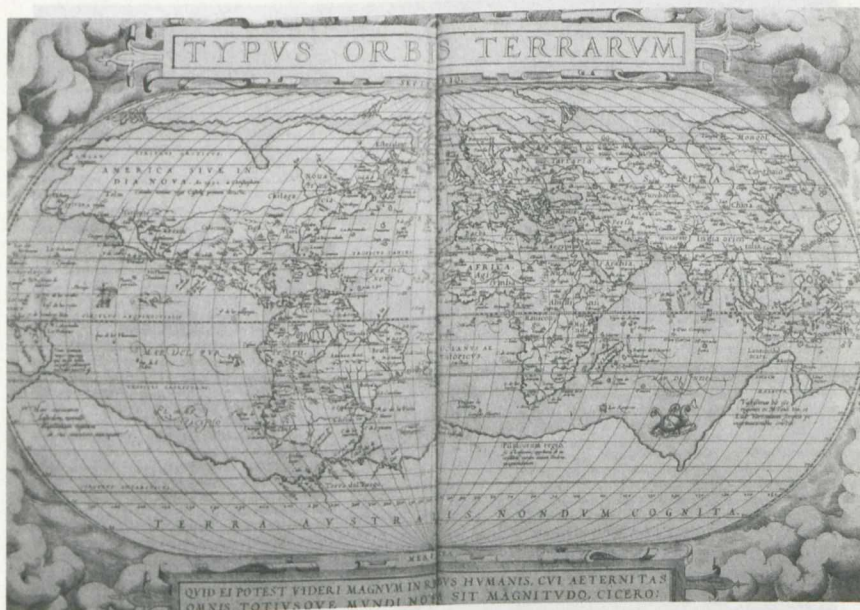


Abbildung 2: *Typus orbis terrarum*,
Weltkarte aus Abraham Ortelius *Theatrum Orbis Terrarum*

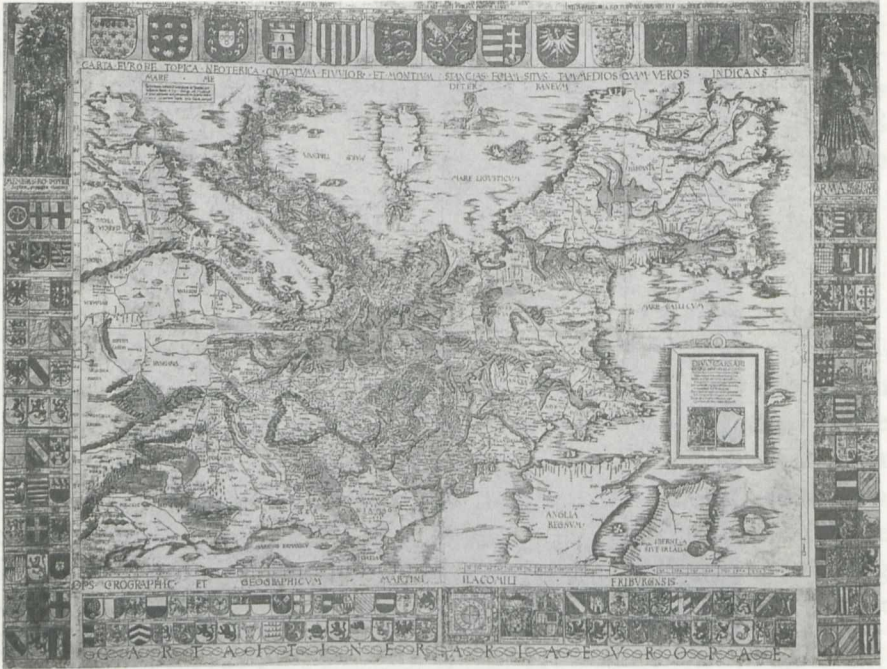


Abbildung 3: Martin Waldseemüller, *Holzstich Europas*

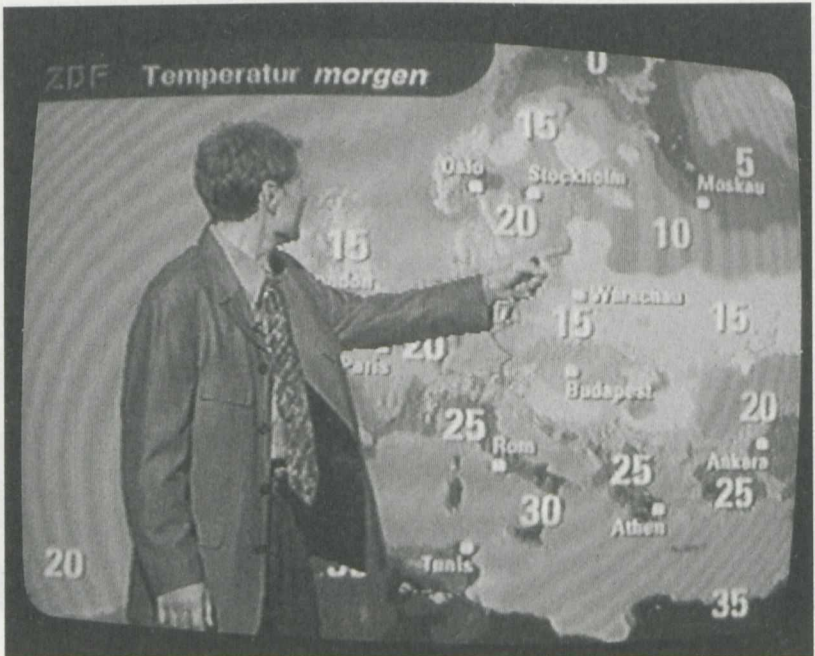


Abbildung 4: ZDF-Wetterbericht, Mai 2000



Abbildung 5: Ambrogio Lorenzetti, *Landschaft bei Siena*, (Auswirkung der Guten Regierung), Siena, Palazzo Pubblico



Abbildung 6: Jan van Eyck, *Die Madonna des Kanzlers Rolin*, Paris, Musée du Louvre

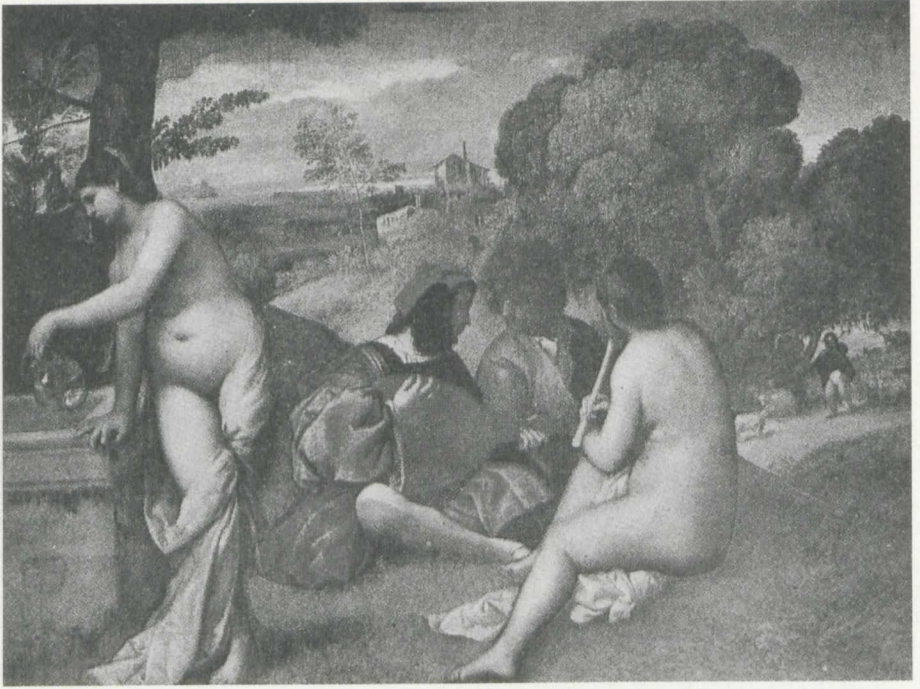


Abbildung 7: Giorgione, *Fête Champêtre*, Paris, Musée du Louvre



Abbildung 8: Pieter Bruegel, *Die Elster auf dem Galgen*, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

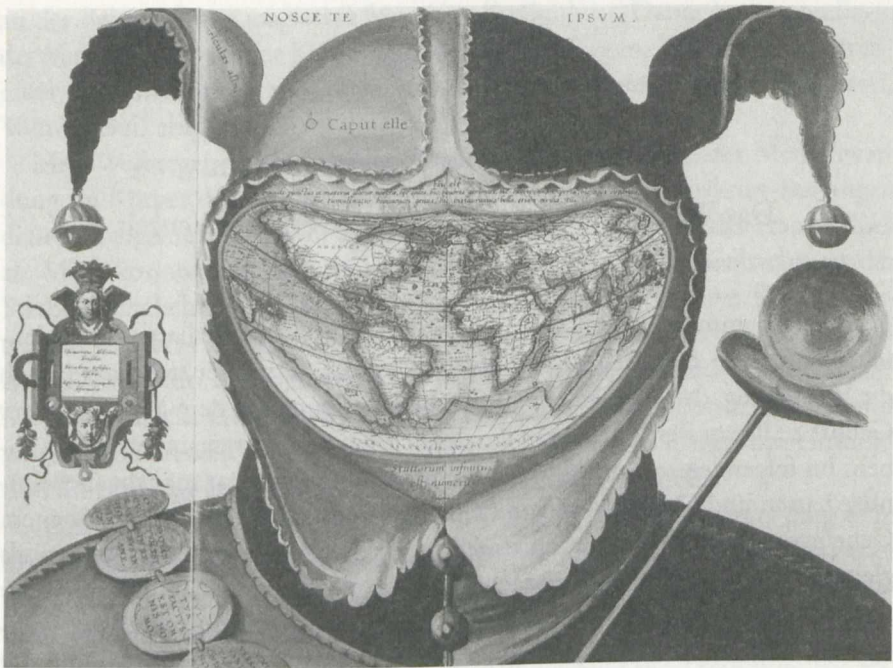


Abbildung 9: Weltkarte unter der Narrenkappe



Abbildung 10: Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, Holzschnitt zu Kap. 66